

MARIUSZ GUZEK

Institute of Political Science
Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz, PolandImages
vol. XIX/no. 28
Poznań 2016
ISSN 1731-450X

*Jak to dobrze, że pan przeżył... Aktorstwo filmowe Jana Świderskiego**

ABSTRACT. Guzek Mariusz, *Jak to dobrze, że pan przeżył... Aktorstwo filmowe Jana Świderskiego* [It's a good job you survived... Jan Świderski's film acting]. „Images” vol. XIX, no. 28. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 147–155. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2016.28.12.

Jan Świdorski was one of the most original figures of the Polish stage. As an actor, director, theatre director and teacher he left a considerable legacy. He also enjoyed appearing on television. However, he never warmed to the idea of film. His filmography from 1947–1988 totals a mere 14 films, including one leading role. Despite this modest output, these roles do create a kind of acting strategies, which supplement his stage output in the form of counterpoint. The text presents two variants of his screen characters – the *old man* and the *scoundrel*, who were rather unsuccessful attempts at transferring the tried-and-tested theatre formula to the demanding requirements of the film set.

KEYWORDS: Jan Świdorski, acting, Polish film after 1945, theatre

W telewizyjnym dokumencie Krzysztofa Domagalika *Doświadczenie siebie. O aktorstwie Jana Świdorskiego* nie mówi się w ogóle o celuloidowej aktywności bohatera tej realizacji. Natomiast w jednej z ostatnich ekranowych wypowiedzi pojawia się wyraźnie nacechowane przywołanie filmu jako pola eksploatawania aktorskich projektów. Świdorski, odpięając uwagi niektórych krytyków, zarzucających mu używanie staroświeckich, nienowoczesnych metod scenicznych, oświadczył:

Tylko to nowe, co jest lepsze od starego, jest nowoczesne, jak również to, co jest stare i nie zostało wyparte przez nowe, jest nowoczesne. Jeżeli w ten sposób będziemy rozważali sprawę, to dojdziemy do porozumienia. Inaczej ciągle będziemy uważali, że jest pan nienowoczesny, bo u pana gest poprzedza słowo, albo jest pan nienowoczesny, bo ja rozumiem wszystko co pan mówi, a jak idę do kina, nadstawiam ucha i nic nie rozumiem^[1].

Daniel Olbrychski wspominał z kolei, że nigdy nie zapomni sceny, w której jedyny raz miał przyjemność zagrania ze Świdorskim –

* Podobno tymi słowami przywitał Jana Świdorskiego jeden z uczestników spotkania zorganizowanego po premierze *Zakazanych piosenek*: „widownia na jego widok zareagowała szczególnie gorącymi oklaskami, a jeden z widzów krzyknął z całej siły: «jak to dobrze, że pan przeżył! A to się pani Szaflarska ucieszy»”, zob. Kaźmierczak 2003, s. 7.

[1] Krzysztof Domagalik w swoim filmie wykorzystał wypowiedź Jana Świdorskiego z roku 1974 zarejestro-

waną przez Ewę Chodkowską na potrzeby montażu dokumentarnego *Być aktorem*. Zawarta w filmowej wypowiedzi konstatacja była jedną z ciągle towarzyszących aktorowi magicznych formuł: „trudno się dziwić jego niechęci do filmu, skoro zdarzyło mu się kiedyś spotkać z zarzutem, że wszystko słuchać co on mówi, gdy jest na planie, a przecież tak się teraz w filmie nie gra...”; zob. Belusiak 1978, s. 45.

swoim profesorem ze szkoły teatralnej. Było to w Walewicach na planie *Popiołów* Andrzeja Wajdy. Reżyser tłumaczył aktorowi grającemu generała Sokolnickiego, jak ma się poruszać, od którego miejsca na planie ma rozpocząć, a w którym miejscu zakończyć swoją kwestię, czym doprowadzał Świderskiego do coraz większej irytacji. Ten w prze-rwie zwrócił się do Olbrychskiego, żeby zapomniał o wszystkim, czego nauczył się na jego zajęciach w warszawskiej PWST – ważne bowiem przed kamerą jest to, gdzie aktor ma stać, a nie jak aktor ma grać. „Kino jest do dupy, panie kolego, sztuka to tylko teatr” – podsumował Świderski (Olbrychski 1997, s. 64). Ta anegdota jest jednak czymś więcej niż tylko świadectwem dziwactwa i dosadności językowej wybitnego człowieka sceny. Oznacza – podobnie jak wcześniej cytowana kwestia o swoistości kina ograniczonej do niewyczyszczonej z szumów ścieżki dźwiękowej – swego rodzaju wyznaczenie, które stosował w artystycznym życiu nie do końca konsekwentnie.

Role teatralne wybierał starannie – stworzył przez półwiecze ponad setkę kreacji, z których większość krytyka uznała za wydarzenia składające się na kanon polskiego aktorstwa scenicznego. Role filmowe w dorobku Jana Świderskiego wydają się z tej perspektywy pretekstowe, pozbawione naturalnego, rozwojowego porządku, będące niezbyt udanym transferem scenicznych umiejętności na poletko kinematograficznych oczekiwań, choć z pewnością niektóre z nich zapadały w pamięć. Swe ekranowe doświadczenie zwykł kwitować powściągliwie – „do ról filmowych nie miałem szczęścia”. Czy tylko szczęścia? Czy o jego relacjach z kinematografią decydowały jedynie uprzedzenia, lekceważenie ekranowej estetyki lub towarzyskie bądź ideologiczne zobowiązania? Krążyły o Świderskim liczne anegdoty i obiegowe opinie, które ukazywały rozchwianie między statusem świadomego własnej formuły człowieka teatru a niewykorzystanego przez kamerę autora kilkunastu kreacji, rzadziej pierwszoplanowych, częściej sytuujących się między drugim planem a epizodem. „Reżyserzy filmowi nie mogli sobie poradzić z ogromem jego talentu” – twierdzili recenzenci kolorowych przewodników telewizyjnych (AL 2000, s. 8). Jeszcze inni niezbyt obfitą filmografię aktora tłumaczyli tak, by pasowała do jego scenicznej legendy. „Wierny przede wszystkim scenie, której dał tyle ról i tyle świetnych inscenizacji, rzadko przychodził na plan filmowy. Ale zagrał już w *Zakazanych piosenkach*, a po latach – w *Popiołach*” (Zmarł Jan Świderski ... 1988, s. 1).

Pobieżne przewertowanie wykazu filmowych kreacji może umocnić badacza w przekonaniu o szczególnej roli przypadku w podejmowaniu ekranowych przedsięwzięć, dopiero dokładniejsza ich charakterystyka pozwoli na rozpoznanie kilku strategii, z których dwie wydają się szczególnie ważne i konsekwentnie stosowane – są to figury drania i starca. Zagrał także kilka postaci, które wyłamywały się z tej dualnej kategoryzacji, ale było ich naprawdę niewiele.

Filmowe potyczki Świderskiego rozpoczęły się od roli Ryszarda w *Zakazanych piosenkach* (1946) Leonarda Buczkowskiego. Był nie-

znośnie manieryczny, w złym stylu przypominającym międzywojenne melodramatyczne konwencje teatralne z prowincjonalnych repertuarów, udawał amanta tak, jak nauczyl go profesorowie w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej – Aleksander Zelwerowicz i Jadwiga Turowiczowa. Miał szansę na wielką popularność, ale jej nie wykorzystał lub wykorzystać nie chciał. Być może charakter pierwszego powojennego polskiego filmu też się do tego przyczynił. Janina Szymańska, w obszernym szkicu napisanym po śmierci Jana Świdierskiego, wyraźnie wiąże ten traumatyczny kontekst z późniejszym dystansem do kina:

rola Ryszarda [...] pozwoliła mu otrzeć się o wielką popularność, jaka chyba już nigdy później, mimo wielu wspaniałych sukcesów, nie była mu dana. Sprawił to i sam film, sentymentalna, a dla wielu jakże żywa opowieść o warszawskiej ulicy i warszawskich piosenkach czasu okupacji i najpełniejsza psychologicznie w tym filmie postać chłopca, który ginie u progu wolności. Może to był pech, a może szczęście, ale w latach czterdziestych polska kinematografia z trudem dochodziła do kilku filmów rocznie i o konsekwentnym wykreowaniu bohatera filmowego raczej nie mogło być mowy. Zgasła więc filmowa gwiazda Jana Świdierskiego. (Szymańska 1988, s. 14)

Recenzenci, omawiając jego twórczość, rzadko zastanawiali się, na ile jego nieudana przygoda z kinematografią była wynikiem wybrednej selekcji scenariuszy, a na ile brakiem pomysłu na wykorzystanie własnych umiejętności aktorskich. On sam dylematu tego także nie miał zamiaru rozstrzygać, ewentualne pytania zbywając lakonicznymi odpowiedziami. W jednym z wywiadów powiedział, iż unika filmu, ponieważ daje on krótką przyjemność obcowania przed kamerą, a potem długą obecność na różnych ekranach i świadomość, że zrobił coś, czego nie można już poprawić (*Twarze teatru...* 1985, s. 8).

Jan Świdierski traktował teatr jak swoje królestwo. Od pierwszych powojennych lat, kiedy grywał na deskach Białegostoku, Lublina, Łodzi i Warszawy, do najbardziej przemyślanych kreacji należało wcielanie się w postaci starców. Zdaniem Marii Czanerle była to osobliwa predylekcja, bo dotyczyła aktora, któremu natura nie poskąpiła uroków męskości (Czanerle 1977, s. 77). W starości, będącej scenicznym wyzwaniem, szukał „bogactwa przeżyć i mądrości”. W kinie to poszukiwanie zamieniał na niezrozumiałą dla widzów wprawkę z technik poprawnej artykulacji – łącząc umiejętność przechodzenia na jednym wydechu od miękkiego ciepła do głębokiej posępności z wrażeniem całkowitej bezradności interpretacyjnej. W takiej sytuacji najłatwiej było skonstatować – „nigdy nie pociągał go film” (*Człowiek z ekranu...* 1996, s. 8). Przykładem owej bezradności może być zapomniany, kameralny dramat Stanisława Wohla *Troje i las* (1962). Starość leśniczego Stanisława Romczaka nie jest oczywista – aktor musiał widzów do niej przekonywać. 43-letni Świdierski grał w tym czasie starców na scenie, ale efekt osiągał za pomocą fizycznej transformacji postaci, poprzez użycie technik nie tylko aktorskich, ale i specjalnych – od kostiumu po zabiegi wizerun-

Starzec

kowe. Widzowie byli skłonni, w przypadku filmu Wohla, zaakceptować jako jego cechę podstawową nie starość, ale dojrzałość i rozagę. Taka perspektywa budowana jest w relacjach społecznych z mieszkańcami wsi. Napięcie intymne między bohaterem grany przez Świderskiego a jego ekranową żoną, kreowaną przez Annę Ciepielewską, jest już innego rodzaju. Starym czyni go nie liczba upływających wiosen, ale dystans, różnica wieku, uwarunkowanie metrykalne. Stanisław Wohl nie postawił więc swoim aktorom trudnego zadania, a raczej posłużył się nimi do skonstruowania banalnego moralitetu [2]. Kolejny filmowy starzec pochodzi z *Pełni* (1979) Andrzeja Kondratiuka. Świderski wcielił się w postać pastucha Teodora i poprowadził ją w długiej, kilkuminutowej sekwencji, tworząc coś w rodzaju monologu, ekstrapolowanego obecnością głównego bohatera, w którego wcielił się Tomasz Zaliwski. Wariantem wyjątkowym omawianej strategii był udział w filmie Krzysztofa Zanussiego *Spirala* (1978). Henryk Świderski, prominentny przedstawiciel peerelowskiego establishmentu, początkowo wydaje się „draniem w sile wieku” – jego relacje z innymi mieszkańcami schroniska „Morskie Oko” reguluje zasada społecznej przewagi, którą demonstruje wobec kierownika obiektu, ratownika GOPR-u, sprzątaczkę, własnego syna i tajemniczego przybysza – Tomasza, na którego kontestacyjną agresję odpowiada przemocą. Później jednak zmienia się – staje się człowiekiem doświadczonym, niemal mentorem, a już na pewno godnym wysłuchania interlokutorem, którego życie nie jest bynajmniej, jak by wynikało z początkowego prowadzenia postaci, hedonistyczną przygodą. Typowym starcem w *Pożegnaniu cesarzy* (1988) w reżyserii Ryszarda Załuskiego, jest główna postać tego historycznego dramatu – Tomasz, grany przez ponad siedemdziesięcioletniego Świderskiego, który zresztą nie dożył premiery telewizyjnej (film został zaprezentowany w programie I TVP 11 listopada 1988, cztery tygodnie po śmierci aktora). Kameralna, studyjna formuła inscenizacji, przewaga planów bliskich i skoncentrowanie komunikacji na kontrapunkcie międzypokoleniowym okazały się ciekawym filtrem filmowej wrażliwości Świderskiego. Stosując te same metody, które sprawdzały się na scenie i w telewizyjnych inscenizacjach teatralnych, głównie środki realistyczne, a nawet naturalistyczne, w efekcie obnażał on psychikę postaci, wpisując się w ten sam styl poszukiwań, który wyznaczały kreacje w *Wielkim Fryderyku* Nowaczyńskiego czy *Romulusie Wielkim* i *Fizykach* Dürrenmatta. Kiedy filmowa koncepcja respektowała teatralną formułę, potrafił, jak w *Pożegnaniu cesarzy*, zachwycić, i to mimo krytycznego potraktowania przez recenzentów scenariusza Jerzego Grzymkowskiego (*Telekino. Pożegnanie cesarzy...* 1988, s. 5). Jedną z opinii wprost odwoływała się do zmagania aktora z niewdzięczną materią narracyjną:

[2] Recenzując *Troje i las*, Jan Olszewski potraktował ideologię filmu bardzo surowo: „zachowanie bohaterów, ich losy – podporządkowane są staroświeckiej «teatralnej» kinematografii. Konwencjonalna jest gra

aktorska, konwencjonalna jest budowa filmu. [...] Postacie, z wyjątkiem «negatywnego» bohatera szantażysty są jednoznaczne i raczej płaskie”; Olszewski 1963, s. 5.

Wielki artysta zrobił co mógł; postarał się wpisać w papierową i sztuczną postać Dziadka nie mogącego zrozumieć, że oto zawalił się jego cały dotychczasowy świat – maksimum życiowej prawdy. Prawdy szczegółu, gestu, głosu. Nie mógł przecież przełamać fałszu całej scenariuszowej sytuacji. (Bolesławski 1988, s. 13)

Pierwszą główną rolę filmową zagrał w *Karierze* (1954) Jana Koechera i nie była to tylko postać, którą po latach określano mianem „czarnego charakteru” (Kaźmierczak 2003, s. 7–8). Uwarunkowana była zarówno socrealistycznym stylem obowiązującym w polskiej kinematografii wczesnych lat 50., jak i osobistym zaangażowaniem politycznym Świderskiego. Poprzedzona została o trzy lata wcześniejszą kreacją w *Pierwszych dniach* (1951) Jana Rybkowskiego. Co różni Szarego – „szefa bandy” organizatora fabrycznego sabotażu i leśnego rozboju od szpiega i dywersanta Stanisława Karwowskiego? Jeśli chodzi o ekranowy status – pozornie wszystko, w rzeczywistości jest to ten sama figura aktorskiej kreacji. Świderski u Rybkowskiego pojawia się jedynie w pięciu scenach, z których ostatnia – jego śmierci – trwa dokładnie 6 sekund, a pozostałe nie są wiele dłuższe^[3]. Jest wpisany w stereotyp, który nawet w 1952 roku musiał wydawać się przesadzony. Ryszard Matuszewski na łamach „Kwartalnika Filmowego” zauważył:

Do usterek filmu zaliczyłbym zbyt konwencjonalny sposób ukazywania postaci wrogich [...]. Doskonałemu aktorowi, jakim jest Świderski, można było niewątpliwie podsunąć subtelniejsze sposoby pokazania na ekranie – że Szary to wróg i bandyta, niż owo robienie strasznej „gęby” upamiętnionej na okładce jednego z numerów tygodnika „Film”. (Matuszewski 1952, s. 113)

W filmie Koechera gra rolę główną, choć trudno uznać, iż dominuje na ekranie. Mankamenty te zauważyli także ówczesni krytycy, zrzucając jednak całą winę na niedoskonałość scenariusza i reżyserskie niezdecydowanie.

Operując nawet tak dobrymi aktorami jak Tadeusz Janczar i Jan Świderski, nie pozwolił im wykroczyć poza konwencjonalny styl gry, okraszony bądź to przyklepionym jak etykieta lisim uśmiechem szpiega, bądź też wyrazem zadowolenia i optymizmu pozytywnych bohaterów z opowieści dla młodzieży. (Kołaczkowski 1955, s. 5)

Jeszcze inaczej kreację, a właściwie postać stworzoną przez Świderskiego oceniono w nieco późniejszym tekście, uznając, że właściwie nie miał on szans w starciu z taką koncepcją reżysera. Musiał zatem stworzyć „płaską postać szpiega, który bez zła z jednej strony i bez jakichkolwiek możliwości działania – stał się niepraw-

^[3] Reportaże z planu filmowego pomieszczone w prasie branżowej akcentowały jednak te sekwencje, z uwagi zarówno na ideologiczny kontekst, jak i dynamiczny charakter realizacji: „do następnego ujęcia, na okrzyk reżysera – Banda naprzód – z przydrożnego rowu po słodkiej drzemce podrywa się grupa prze-

bierańców. Twarze umorusane, strój różnoraki [...] «Szary» (aktor Jan Świderski) ze swoim adiutantem «Drabem» (Cezary Julski) obejmuje komendę. Naprzód, naprzód hołoto – wola «Szary». Kłaps”, patrz: Berestowski 1951, s. 4.

Drań

dopodobnym, odczłowieczonym manekinem, wprowadzonym po to tylko, żeby zadośćuczynić założeniom historyjki filmowej” (Surzyński 1954, s. 8). Kiedy po latach jego niechęć do kina tłumaczono ostrożnością w doborze celuloidowego repertuaru, pojawiły się sugestie, że wpłynęła na to refleksja nad dwiema wyżej omówionymi kreacjami, które budowały jednowymiarowy, ideologiczny wizerunek „typa spod ciemnej gwiazdy”. Wykorzystanie jego książęcego, arystokratycznego *emploi* wpisywało się w strategię kina socrealistycznego, mogącą budować ikoniczne stereotypy na zasadzie magicznego ukłucia (Zwierzchowski 2000, s. 120), co już z perspektywy następnej dekady mogło w najlepszym wypadku prowadzić do przemilczenia tych kreacji. Trzecia rola, która wpisywała się w koncepcję ekranowego drania, pochodziła z *Ósmego dnia tygodnia* (1958) Aleksandra Forda. Tym razem nie jest to „drań ideologiczny”, ale obyczajowy. Jako rozpasany czterdziestolatek, hedonista uwodzący Agnieszkę, główną bohaterkę Hłaskowskiej opowieści, sygnalizuje te same stereotypowe zachowania, dzięki którym widz może łatwo zidentyfikować jego aksjologiczny status. Przypomina w tym wcześniejszych o kilka lat ideologicznych antenatów z *Kariery* i *Pierwszych dni*. Przyklejony uśmiech, niski, zdradzający zarozumiałość i wyrafinowanie głos, gesty, a nawet prywatny gadżet, eksponowany w niemal wszystkich filmowych realizacjach – sygnet na wskazującym palcu – tworzyły katalog identyfikatorów zogniskowanych wokół stereotypowych wyobrażeń, a więc powtarzalnych komponentów wizerunku, prowadzących do takiego samego efektu – figury drania. Ironicznym podsumowaniem tej kategorii bohaterów jest postać iluzjonisty Kleberga w *Domu bez okien* (1962) Stanisława Jędryki. Film pojechał do Cannes, gdzie został całkowicie zlekceważony, w kraju spostonował go na łamach tygodnika „Film” Zbigniew Pitera, ale mimo krytycznej oceny debiutanckiej perspektywy reżyserskiej i słabego scenariusza Aleksandra Ścibora-Rylskiego niewielu krytyków kwestionowało dobór aktorskiej obsady[4]. Rolę „byłego drania”, niegdyś karcianego oszusta, obecnie cyrkowego sztukmistrza, Świdorski ulepił z tego, co w realizacjach z lat 50. drażniło, tworząc portret może nie oryginalny, ale z pewnością wiarygodny. Nieporadny, z wytrenowanymi spojrzzeniami i gestami o estradowej proveniencji doskonale wpisał się w konwencję – wierzymy jego bohaterowi, właśnie dzięki temu, że pobrzmiewa w tej kreacji nadmiar teatralności. Postać Kleber-

[4] Zbigniew Pitera, który uznał realizację *Domu bez okien* za rzecz szkodliwą z punktu widzenia polityki przedsięwzięć debiutanckich, nie uwolnił od stygmatu kompromitacji także zespołu aktorskiego, pisząc: „prymitywne tricki, które kompromitują i reżysera i dobrych skądinąd aktorów, byłyby może tylko dowodem nieporadności i naiwności debiutanta, gdyby nie kryło się za nimi lekcewzenie wszelkiego autentyzmu, niechęć do jakiegokolwiek obserwacji,

do operowania żywym materiałem rzeczywistości, do poszukiwania prawdy chociażby w jej najbardziej zewnętrznych, powierzchownych przejawach. W tej grze nie dba się już nawet o pozory” (Pitera 1962, s. 4). Natomiast sam reżyser po latach twierdził, że zgromadzenie na planie *Domu bez okien* tylu wybitnych aktorów „było spełnieniem marzeń, które mogły się spełnić tylko we śnie”, patrz: Jędryka 2012, s. 200.

ga nie ujawnia niczego poza nostalgicznym wspomnieniem lepszej, choć drańskiej, przeszłości. Świderski nie wypowiada się ani za, ani przeciw niej, raczej, korzystając z ironii, właściwej doświadczeniu, nawet nie najlepszemu, i poddaniu się losowi. Kilka lat później pójdzie o krok dalej, grając w drugiej części komedii koszarowej Tadeusza Chmielewskiego *Jak rozpętałem II wojnę światową* (1969) rolę kapitana Legii Cudzoziemskiej Letoux. Aktor pojawia się na ekranie w kilku sekwencjach, głównym środkiem wyrazu są techniki mimiczne (bohater przez niego kreowany jest wiecznie pijany), a kwestie wypowiedzane w języku francuskim pełnią jedynie funkcje ornamentacyjne. Letoux jest jednocześnie draniem, jak i starcem, wiążąc te dwa najważniejsze typy kreacji jedynie pozornie w wypowiedź o charakterze gatunkowym – komicznym. Za maską jakby żywca wyciągniętą z kabaretowej reprizy, w której zasadniczą ośnową jest kontrast między anarchicznym statusem upojenia alkoholowego a racjonalnym wytłumaczeniem przyczyn tegoż, kryje się rzeczywisty obraz bohatera – zniechęconego, niewierzącego w misyjność swojej pracy, mającego świadomość przegrywania niegdysiejszych ideałów w służbie sprawy, która okazała się drańska i iluzoryczna. Jest więc draniem na emeryturze, ale jeszcze aktywnym i tylko od okoliczności, których już kontrolować nie może, zależy, czy nadal nim pozostanie.

Na marginesie omówionych wyżej ekranowych projektów Jana Świderskiego sytuują się trzy role, które można by nazwać historycznymi lub mundurowymi (raczej nie kostiumowymi), bo osadzone są w czasoprzestrzeni należącej do dyskursu wyznaczonego przez narodowe przełomy. Pierwszym jest nieuwzględniony w czołówce *Miasta nieujarzmionego* (1950) Jerzego Zarzyckiego major Armii Czerwonej, wygłaszający w finale filmu płomienne, choć zaledwie kilkusekundowe, przemówienie w języku rosyjskim skierowane do niemieckich jeńców – „dla was, panowie, wojna jest skończona, tak samo jak niszczenie innych miast”. Świderski ze swoją aparycją jest jedynie ornamentem puentującym narrację i akcentującym jej przesłanie. Druga rola – generała Michała Sokolnickiego w *Popiołach* (1965) Andrzeja Wajdy – nie ma już charakteru pretekstowego. Podwójna ekspozycja – sztabowa i bitewna – pokazały ciekawą perspektywę: nieco ironiczną, zdystansowaną w rozmowach między oficerami, ale konsekwentną i pełną destrukcyjnego zdecydowania podczas walki. Świderski bez wątpienia pomógł w osiągnięciu tego rozdzielenia, nie tylko przenosząc ze sceny wyrazistość gestów, dokładną artykulację wygłaszanych kwestii, ale także poprzez stopniowanie napięcia w relacji z granym przez Daniela Olbrychskiego Rafałem Olbromskim. Zresztą jest to zwarta sekwencja, koncentrycznie ułożona i dlatego zapada w pamięć. Trzecia kreacja mundurowa – pułkownika z dywizji pancerniej generała Stanisława Maczka w filmie Bohdana Poręby *Daleka jest droga* (1963) – potwierdzała jedynie, że czuł się dobrze w tym kostiumie, ale wykrzesać wiele z tak skomponowanej postaci, mimo dość długiego przebywania na ekranie, nie chciał lub nie potrafił.

Role, które nie mieszczą się w zaprezentowanych wyżej wariantach, odnajdujemy w ekranowym debiucie Świderskiego *Zakazanych piosenkach*, a także w *Kochankach z Marony* (1966) Jerzego Zarzyckiego. Postawa kierownika szkoły Horna w jego interpretacji była kontrapunktem dla gwałtowanego, beznadziejnego uczucia, ulepionego mało wiarygodnie, ale zgodnie z intencjami literackiego pierwowzoru Jarosława Iwaszkiewicza. Świdorski ukazuje to napięcie w jednej tylko scenie (na ekranie widzimy go wcześniej jeszcze raz w kilkusekundowym ujęciu, w którym trudno go nawet rozpoznać). Przede wszystkim używa swego niskiego, wyrazistego głosu dla zaimanifestowania, iż zarysowany wyżej kontrapunkt ma jeszcze ważniejszą, bo społeczną konotację – moralność. Kazanie o złym prowadzeniu się nauczycielki Oli Czekaj wygłasza bez emocji, jakby wykladał szkolnej dziatwie zasady rządzące prostymi działaniami matematycznymi. Stanowi zatem tło, nie tylko odtwórców tytułowych ról: Barbary Horawianki i Andrzeja Antkowiaka, ale także grającej jego żonę Wiesławy Mazurkiewicz.

Świdorskiemu nie przeszkadzała kamera. W Teatrze Telewizji zagrał kilka dziesiątek razy, tworząc, jak w monodramie *Marmieladow* według Dostojewskiego, „przedziwny koncert na twarz i ręce” (Malatyńska 1972, s. 12). Znał dobrze język filmu i telewizji. Wykorzystywał tego rodzaju wiedzę, sugerował podczas realizacji zarówno sposoby ustawienia kamery, organizacji planu, jak i tworzenie specyficznej więzi postaci, które kreował, z pozostałymi uczestnikami spektaklu. Czasami swoją niechęć do udziału w celuloidowych przedsięwzięciach uzasadniał szerszym kontekstem dotyczącym polityki kulturalnej. W tym samym czasie, gdy zachwycał swą kreacją w *Marmieladowie* zimą 1972 roku, wyraźnie zadeklarował:

Film!... O nie, przynajmniej na razie nie chcę mieć z nim nic wspólnego. Nie tylko dlatego, że uważam się za „człowieka teatru”, ale i dlatego, że ostatnio... źle się dzieje w naszym państwie telewizyjnym. Telewizja – tak. Nawet ją lubię. Przede wszystkim za jej kameralność. Za to, że mogę grać tam właściwie dla „jednego człowieka”, tego który siedzi akurat przed telewizorem i czeka na mnie, bo mam mu coś ważnego do powiedzenia. (Rozmowy za sceną... 1972, s. 8)

Najpełniej wypowiedział się we wspomnianym na wstępie dokumencie Krzysztofa Domagali *Doświadczenie siebie* (1982). Dołączył w ten sposób do panteonu bohaterów filmów o sztuce rejestrujących wybitne kreacje teatralne, zapoczątkowanych realizacją *Geniusza sceny* Romualda Gantkowskiego w 1938 roku, poświęconego teatralnemu dorobkowi Ludwika Solskiego. Zresztą konieczność powstania takiego obrazu, po premierze *Fryderyka Wielkiego* w teatrze Ateneum, dostrzegła Wiesława Czaplińska, która na łamach tygodnika „Ekran” porównała sceniczne emploi Solskiego i Świdorskiego (Czaplińska 1977, s. 12). Tadeusz Łomnicki w opracowanych przez Marię Bojarską *Notatkach teatralnych* poświęcił sporo miejsca różnicom między aktorstwem

teatralnym i filmowym. Napisał, że praca w filmie charakteryzuje się pośpiechem, przypadkowością, brakiem gwarancji osiągania właściwych efektów, zaś przypadkowe zetknięcie z reżyserem czy partnerami utrudnia porozumienie – „najdotkliwszą jedną wadą jest brak prób” – konkludował, dodając, że „praca w filmie w naszych warunkach daleka jest od doskonałości” (Łomnicki 2003, s. 81). Być może w dążeniu do tego, co doskonałe, Świderski nie widział miejsca dla celuloidowej taśmy. Skąd zatem tych czternaście ról rozsianych po czterdziestoletnim dorobku polskiej kinematografii? Ekranowy świat skonstruowany z jego kreacji podsuwa różne odpowiedzi na to pytanie.

AL., 2000, *Jan Świderski. Zbyt wielkim był aktorem, by chcieli go w filmie*, „Tele Świat” nr 7, s. 8.

Belusiak B., 1978, *Nasi współcześni. Sylwetki, Alchemia aktora*, „Razem” nr 35, s. 45.

Berestowski W., 1951, *Reportaż z „Pierwszych dni”*, „Film” nr 43, s. 4.

Bolesławski M., 1988, *TV recenzje. Pożegnanie cesarzy*, „Ekran” nr 47, s. 13.

Czannerle M., 1977, *Panie i panowie teatru*, Kraków, s. 77.

Czaplińska W., 1977, *Jan Świderski*, „Ekran” nr 41, s. 12.

Człowiek z ekranu, 1996, „Trybuna” nr 116, s. 8.

Głowacki B., 1985, *Twarze teatru. Mistrz Jan Świderski*, „Sztandar Młodych” nr 12, s. 8.

Henel S., 1972, *Rozmowy za sceną. Po spektaklu... Godzina z Janem Świderskim*, „Kurier Szczeciński” nr 61, s. 8.

Jędryka S., 2012, *Miłości mojego życia*, Warszawa.

Każmierczak B., 2003, *Jan Świderski. Teatr moje królestwo*, „Tele Świat” nr 22, s. 7.

Kołaczkowski T., 1955, *Nasze recenzje. Kariera*, „Film” nr 16, s. 5.

Łomnicki T., 2003, *Spotkania teatralne*, wybór i opracowanie M. Bojarska, Warszawa.

Malatyńska M., 1972, *Aktor – postać – człowiek*, „Życie Literackie” nr 10, s. 12.

Matuszewski R., 1952, *„Pierwsze dni”. (Pierwsza współczesna powieść polska na ekranie)*, „Kwartalnik Filmowy” nr 5–6, s. 113.

Olbrychski D., współpraca Ćwikliński P., Ziarno J., 1997, *Anioły wokół głowy*, Warszawa.

Olszewski J., 1963, *Daremną ofiarą Hanki-leśniczanki*, „Film” nr 5, s. 5.

Pitera Z., 1962, *Debiut bez przekonania*, „Film” nr 36, s. 4.

Surzyński S., 1954, *Dyskutujemy. Konsekwencja niekonsekwencji*, „Film” nr 21, s. 8.

Szymańska J., 1988, *Jan Świderski 1916–1988*, „Ekran” nr 47, s. 14.

Telekino. Pożegnanie cesarzy, 1988, „Antena” nr 45, s. 5.

Zmarł Jan Świderski, 1988, „Życie Warszawy” nr 244, s. 1.

Zwierzchowski P., 2000, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa.

BIBLIOGRAFIA



Fot. Justyna Sulejewska